

# 『おかしな世の中』 再考

—madness and morals—

*A Mad World, My Masters, Reconsidered : Madness and Morals*

山 田 英 教

## Summary

It is usually said that the conflict between a satiric observation and determined moralizing, in other words, a skill in the realistic presentation of the behaviour of people and a desire to denounce immorality, is seen in Middleton's early comedies (the so-called city comedies). And many critics have found that Middleton fails to make the opposite elements fuse into a comic form of the drama and they condemn the playwright by remarking that a kind of artistic confusion comes from Middleton's uncertainty about different parts of his subject matter. In this paper, however, I have tried to follow the process of integrating these conflicting elements in his works, by concentrating on *A Mad World, My Masters*, one of his early comedies. Indeed, the serious question on human nature which the actions of the subplot offer in this comedy gradually penetrates into the world of the main plot, and the result in *A Mad World, My Masters* is a splendid but complicated play, where the complex analysis of sin and atonement does fully integrate with the comical drawing of laughter it presents.

## (一)

トマス・ミドルトン (Thomas Middleton) 作『おかしな世の中』 (*A Mad World, My Masters*) は、1608年10月4日に出版同業者組合の登録簿に登録され、同年初版本としてクォート (四折本) 版が出版されている。作品で言及されている時事的な事項、社会状況から判断して、執筆されたのは1605-6年と推定される。また、初版本のタイトル・ページに「セント・ポール大聖堂つき少年劇団 (the Children of Paul's) により上演された」と記してあること、同劇団が1606年以降は活動を停止している事実などから推定すると、『おかしな世の中』の初演は「セント・ポール少年劇団」により、1606年の前半期ということになる。

ところで、1590年代後半から (広義の) エリザベス朝演劇の喜劇には一つの新しい分野の発展が顕著になってくる。シェイクスピア (William Shakespeare) のロマンティック・コメディ、

リリー (John Lyly) の神話を素材にした喜劇、田園喜劇等に代表されるロマンティックで幻想的な喜劇とは対照的に、現実の都市の市民たちを劇の登場人物にし、市民たちの世態人情・風俗生態を喜劇の世界に描く、市民喜劇 (city comedy) が急成長してくるのである。エリザベス朝期のロンドンでは当時唯一の都市として、中世末期より大きな財力を蓄えてきたギルド (guild) と称される商工業組合の支配下にあるものであり、経済面の実力者はこれら商工業者を中核とする新興の市民階級であった。市民喜劇はこれら新興の市民階級の市民としてのアイデンティティ確立のうゑに誕生した喜劇であり、その小市民的モラルを基盤にし、彼ら市民たちの現実の行動を舞台に映し出す一種の風俗喜劇として出発する。だが、エリザベス朝の末期からジェームズ朝初期の約十年間に、市民喜劇は風俗喜劇の性格から風刺喜劇の内容を有する喜劇へと、喜劇の質・内容の変化をとげてゆく。また、このような市民喜劇の変質・二極分化には、当時の演劇界を二分していた、公衆劇場 (public theatre) と私設劇場 (private theatre) のそれぞれの劇創造の違いも影響を及ぼすことになる。ロンドンの行政管轄区域外に建てられた、多人数を収容する公衆劇場で、成人男子の俳優で組織される成人劇団が市民も含めたあらゆる階級の人たちを観客として上演する市民喜劇は、デッカー (Thomas Dekker) 作の『靴屋の祭日』 (*The Shoemaker's Holiday*, 1596) に典型的に表されているように、市民社会の現実の実態を許容し、市民社会のモラルを遵守しながら肯定的な市民像を舞台に造りあげ、苦みのない健全な笑いで市民生活を謳歌し、市民社会に隔絶した階層分化がなく市民のあらゆる可能性を称える劇であることが多かった。これに対し、ロンドンのシティ内部に建つ小規模な私設劇場では、少年の俳優で組織された少年劇団が上流社会の人間・知識人・好事家らの観客を対象にして劇を上演しており、この私設劇場で上演される市民喜劇は市民社会の現実・実態を批判・揶揄する度合いの強い風刺喜劇に傾斜してゆくものであった。市民喜劇の主流となり、ジャコビアン演劇全体の大きな柱ともなった、この風刺的市民喜劇は私設劇場から産みだされたもので、私設劇場に作品を提供した劇作家たちがこの風刺的市民喜劇の担い手になったのである。

この私設劇場派に属したジョンソン (Ben Jonson)、マーストン (John Marston)、ミドルトン、ナイツ (L.C.knights) が『ジョンソン時代の演劇と社会』 (*Drama and Society in the Age of Jonson*, 1937) で、時代の社会的現実という外的な条件と劇作品の関わり合いを詳しく説明しているように、経済発展の結果、必然的に変質を余儀なくされる16世紀後半から17世紀初頭のイギリス社会に内在する本質的な矛盾を誇張し戯画化した世界に描出し、とりわけ初期資本主義の時代に突入したこの時代の市民を否応なしに巻き込む貨幣経済の非情で非人間的な力と、その渦中で欲望にとりつかれ狂奔する市民たちの狂態を、アイロニーを通して冷やかな笑いとともに痛烈に風刺する喜劇を書く劇作家であった。このように、市民喜劇が社会の矛盾と人間の愚行を喜劇の世界で批判する風刺劇として急成長する間に、市民喜劇はこのジャンルに特有の独自のドラマツルギー、コンベンション、ストック・キャラクターを案出してゆくことになる。

具体的に市民喜劇に不可欠な方法論的要素を二つ挙げるならば、「気質者」(humour character)という人物設定と、「イントリグ・プロット」(intrigue plot = 陰謀・出し抜き方)と称されるプロット構成法であろう。

ジョンソンによって完成される「気質者」というストック・キャラクターは、中世医学の病理論である気質(humour)という概念を劇の登場人物の類型化に応用したものであった。なお、気質とは中世医学で人間の体液——血液(blood)、粘液(phlegm)、胆汁(choler)、黒肝汁(melancholy)の四種類の体液がある——をさし、人間の性格はこの四種類の体液の配分の如何によって決定されると考えられていた。ジョンソンの創造した気質喜劇は、体液の配分のバランスに欠けた奇矯な性格の人物を素材にし、その偏執狂的な性格を人間性を失った者の典型として風刺の対象にし、笑いのうちで徹底的に否定する。さらに複数の異質な偏執狂的人物を戯画化して描き、彼らの衝突から生ずるグロテスクなおかしさをどぎつく誇張して提示し、登場人物の愚行を明示して観客に笑いとともに或る教訓的な効果をももたらそうとするものであった。ジョンソンによってその有効さが例示された、この気質者というアイデアは、現実の市民社会に内在する様々な欲望によって自己疎外された人物を端的に具象化したストック・キャラクターとして、市民喜劇を成立させる重要な登場人物となり、多種多様な気質者のバリエーションが市民喜劇には現れることとなった。

また、父と息子(=老若・旧新)の陰謀対陰謀の知的駆け引きの結果、息子が父を巧みに出し抜いて父の財産を手に入れるというプロットを原型とする「イントリグ」(とその多様な変種)は、ヨーロッパの喜劇の歴史では、古代ギリシアのメナンドロス(Menandros)に始まり、ローマのプラウタス(Plautus)やテレンチウス(Trentius)の喜劇作品でその典型が示され、モリエール(Molière)に繋がるヨーロッパの喜劇の重要なプロット構成法であるが、市民喜劇はイントリグ・プロットが内包する逆転の発想と権威の否定・価値の転倒のアイデアを重要視して、イントリグ・プロットを彼らの劇の基本的なプロット構成法として活用してゆく。このようにイントリグ・プロットを用いることで、市民喜劇は陰謀の喜劇・復讐の喜劇を風刺喜劇の背後に持つことになるのであった。

喜劇・悲劇・悲喜劇・ペェジャントリーと演劇の各ジャンルに作品を残したミドルトンも、劇作の初期にはこの市民喜劇の創作に意を注いでいる。ミドルトンの喜劇の頂点は1613年に発表される『チープサイドの貞淑な乙女』(*A Chaste Maid in Cheapside*)であろうが、1605-8年に書かれた喜劇四作品、『おかしな世の中』、『古いぼれを捕まえるには』(*A Trick to Catch the Old One*)——以下『古いぼれ』と略記——、『ミケルマス開廷期』(*Michalemas Term*)、『女番長』(*A Roaring Girl, or Moll Cutpurse*) <デッカーとの共作>もジャコビアン演劇の喜劇を考察し、さらにミドルトンの劇作の軌跡を辿るうえで見逃すことのできぬミドルトン初期の代表的な作品である。この四つ

の喜劇には、前述の市民喜劇の問題意識と方法論がどのようなものであるかが端的に示されているとともに、我々はミドルトンが市民喜劇という枠の中でいかに作者の個性を作品に反映させているかを、はっきりと知ることができるのである。

『おかしな世の中』もエリザベス朝演劇の特色であるダブル・プロットによって構成されている劇であり、市民喜劇にお馴染みのイントリグ・プロットを用いた喜劇である。

主筋では、放蕩者のフォーリーウィット (Follywit) が祖父の金品を奪うために行うイントリグが劇行為の主体をなしており、フォーリーウィットは前後三回、変装によるイントリグを繰り返し見事に祖父を騙して目的を達したかに見える。脇筋は、嫉妬深い夫ヘアブレイン (Harebrain) の厳しい監視のもとにあるヘアブレイン夫人 (Mistress Harebrain) と密通するために、ペニテント (Penitent) が娼婦ガルマン (Gullman) を清純な乙女に変装させて夫人の相談役として送りこみ、ガルマンの巧みなお膳立てによって夫人と首尾よく密通を果たすが、ペニテントは良心の呵責に苦しみ改悛し夫人も不義を悔い、夫を交えて三者の和解が成立するプロセスが劇化されている。二つの筋を結びつけているのはガルマンの存在〔脇筋のトリックスターであり、主筋のサー・バウンティアス (Sir Bouteous) の愛人でもある、金と性の接点の役割〕であるが、三幕二場、ガルマンの仮病を妊娠と勘違いしたサー・バウンティアスが見舞う場面で主筋と脇筋が接する場面を除いては二つの筋は独立しており、主筋の笑いの世界に対して、脇筋では同じくイントリグで目的を達しながらペニテントがその代償として受けねばならなかった悔悟・改悛を通して、人間存在への或る厳しい認識が示されている。四幕まで相対的な視点を保持してきた二つの筋は五幕で一つの劇行為に収斂し、最後の逆転をへて皮肉な大団円で終わる。また、市民喜劇の常套手段であるが、主筋は「金」、脇筋は「色欲」、市民社会の（そして人間の）欲望をこの二つの欲望に集約して提示する手法はこの劇でも効果的に使用されている。

『おかしな世の中』の二つの筋・二つの世界は五幕で一つに合し、フォーリーウィットの最後のイントリグの成功と失敗によって問題が一挙に解決されることになる。この最後のイントリグで印象的なのは、そのメタドラマ性であろう。即ち、この場面で旅役者の一行に扮したフォーリーウィットたちは、窃盗の容疑で連行されてきた仲間を救うために、旅役者の演じる芝居の中に警部を引きずり込んで一芝居うち、「虚構」と「現実」を混同させて人々の目を眩まし、危機を脱することになる。エリザベス朝演劇のドラマツルギーでは、「劇中劇」という技法は演劇の舞台という虚構の場にさらにもう一つの虚構を重複させることで二重の虚構の世界を設定し、観客の舞台に対する意識を複雑化させることで舞台と観客の間の緊張を強め、「虚」と「実」の織りなす相乗作用の効果を高めることを意図しているのだが、五幕二場で作者は「劇中劇」が持つこの機能を活用して「虚」と「実」、「偽り」と「真実」の微妙な均衡のうえに成立する劇の世界を観る面白さを観客に感得させてくれるのである。

『おかしな世の中』にはこのイントリグのテクニックが多種多様であり、それぞれのイント

リーグは主筋でも脇筋でも劇的效果をきちんと計算して設定されていて、観る者を楽しませられる。観客を笑わせ楽しませることが喜劇の必須の条件であるとするならば、『おかしな世の中』はまず何よりもその喜劇の条件に適った、第一級の喜劇作品と評価して良いものである。二つの筋において、それぞれ騙される対象となる人間（サー・バウンティアスとヘアブレイン）の弱点（comic flaw）を鋭く衝いた、いくつものイントリーグの面白さ、痛快さ、そして劇行為のスピーディな展開にこの作品の魅力はあると言えよう。イントリーグの手段そのもの（主筋における、貴人になりすましての窃盗、娼婦に女装しての誘惑、役者に化けての芝居。脇筋での、娼婦の清純な乙女への変身、仮病・偽医者）は、当時の劇では多用され必ずしも創意・独創性のあるものではないが、インドリーグの一つひとつが劇全体のプロットの展開に有機的に作用するよう精妙に仕組まれており、その構成の妙に喜劇の作者としてのミドルトンの面目躍如たるものがある。また、ペニテントの改悛の駄目押しになる夢魔（Succubus）の出現、盗んだ時計の音でフォーリーウィットの正体が明かされる場面など、視覚的な見せる要素を十分に計量した作者の舞台作りの上手さも際立っている。

『おかしな世の中』をジェイムズ朝の市民喜劇の一作品として解説しようとするれば、以上のよう説明することができよう。ただ、この作品は前記ミドルトンの喜劇の諸作品、同時期の他の市民喜劇とは明らかに異なった喜劇でもある。『おかしな世の中』のイントリーグに痛快さを感じてきた観客にこの劇の幕切れはどのように受け取られるであろうか。喜劇の大団円は失われた（あるいは崩壊の危機に瀕した）秩序が回復し、複雑に絡み合った糸が無事に解けて、結婚で終わることが多い（血縁関係の他の競争原理に対する勝利）。『おかしな世の中』も結婚の饗宴に向かうところで幕が下り、形式上は喜劇は疑問の余地なく完成している。ただ、同じく市民喜劇の傑作、デッカーと共作したミドルトンの『女番長』の幕切れに設定された結婚・饗宴で表された、沸き立つような祝福の思い、共同体意識の再確認の喜びが、『おかしな世の中』のフォーリーウィットとガルマンの結婚に感じ取ることではできぬであろう。『おかしな世の中』は次のようなサー・バウンティアスの苦い警句のカプレット（couplet）で終わっているのである。

ずる賢く生きる者よ、聞くがよい、その運命は捨てられたり。

万人を騙し終えれば、最後に騙すのは己れ自身なり。

Who lives by cunning, mark it, his fate's cast;

When he has gull'd all, then is himself the last. (V.II.131-2) <sup>(1)</sup>

ミドルトンの研究家ファーリー＝ヒルズ（David Farley-Hills）はミドルトンの市民喜劇について、「あるがままの＜現実＞とありうべき＜真実＞との背理、そこから生ずる＜アイロニー＞をいかに作品の中で描出するかに、作品の成否はかかっている」<sup>(2)</sup>と論じているが、『おかしな世の中』で

は、痛快なイントリーグの騙しの喜劇の背後に、作者が指向する「ありうべき<真実>の形」がアイロニカルな屈折した表現の仕方追求されていることを見落としてはならない。「ありうべき<真実>の形」とは換言すれば、この作品では、「秩序回復」・「正常なものへの回帰」・「モラルの再確認」ということになる。現実の醜状を喜劇に仕立てた虚構の場であざとく暴き、無道徳的に風刺・揶揄・嘲笑・批判を試みたジェイムズ朝の市民喜劇の中でこのような「ありうべき<真実>の形」という問題意識は劇の次元でどのようにして表現されるのか。この主題を強調することは市民喜劇の構成要素（意識と方法論）の分解に通じ、ミドルトン自身も作り上げてきた市民喜劇のドラマツルギーは有効に機能せぬのではない。喜劇の世界で追求しきれなかった問題を作者はどう考えるのか。以下に、『おかしな世の中』が笑いと共に追求したものが何であり、市民喜劇の構成要素をどのように変えてゆかざるを得なかったかを具体的に検討することになろう。

## (二)

前記の『女番長』を含むミドルトン作の市民喜劇も例外ではないが、市民喜劇の主役はまず市民であり、劇中の葛藤も市民対市民（但し異なる階級間の対立は市民喜劇の重要な要素の一つではある）、風刺行動の主体となるのも市民、風刺の対象は市民社会内部の矛盾であり、劇の舞台は矛盾の集約される都市（＝ロンドン）であった事実を想起すると、『おかしな世の中』は市民喜劇を成立させていた外的な必要条件、喜劇の行動者（登場人物）と喜劇の場（舞台）で、市民喜劇の範疇を越えた次元で成立している劇であることをまず認めなくてはならない。市民喜劇の必須要件とは異なる要素の導入は、『おかしな世の中』を同時代の市民喜劇とは違う喜劇に仕立てることになる。

市民喜劇に登場する市民たちは現実に根ざした生活者であり、市民喜劇の現実的なリアリズムの世界を強固に形成する者たちであったが、『おかしな世の中』の主要な登場人物ではっきりと市民と規定されているのはヘアブレインのみであり、市民階級と想定される人物としてはガルマン（娼婦＝市民社会の悪の体现者）とガルマンの母親（遣りてばばあ）が登場する。逆に重要な三人の登場人物は市民階級の人間ではない。サー・バウンティアスはジェイムズ一世の勲爵士乱造政策による金で贖った成り上がりであるとはいえ、勲爵士の称号を持ちパークシャーに広大な土地と大邸宅を所有する貴族の末端に連なる老人である。フォーリーウィットはその孫。ペニテントジェントルマンは郷紳であって、商工業者を中核とする市民階級とは微妙に対立する階級に属する人物である。

また、『おかしな世の中』の主筋で企まれるイントリーグのクライマックスである第三幕一場・二場がサー・バウンティアスの所有地であるパークシャー（イングランド南部の農園地帯）に設定されていて、欲望の都市ロンドンと対比してあることもこの劇では無意味ではない。この設定は単にエリザベス朝文学の共通主題でもある、自然と人工・農村と町の対比にとどまらず、都市

に集約される市民喜劇の悪が、本来清浄であるべき田園地帯にまで伝播している事実の証明にもなっている。

コンベンションの上に成立しているこの時代の劇作品にあって、このように非市民階級の人物が『おかしな世の中』の劇行動の主体となっていることは、この作品に従来の市民喜劇とは違う、或る質的な変化をもたらさずにはおかないであろう。リアリズムに大きく傾いたジェイムズ朝初期の市民喜劇の中にあって、『おかしな世の中』はやや特殊な存在であり、独自の主張をしている作品である。市民の欲望・矛盾を批判の対象にしながらも、風刺行動の主体を市民の登場人物に委ねず、むしろ市民たちの行動を作者が抑制していることは、逆に市民の次元を超越したより根源的な人間の問題に作者の視野が拡大されていることの反映でもある。『おかしな世の中』にも現実の市民社会への厳しい風刺が込められているのは明瞭だが、この作品は現実の諸現象に対する直截な風刺の段階を越えて、人間の本質を問う問題をも含む作品になっているのを知るべきである。いわば、『おかしな世の中』は愚意劇の内容を持つ劇であり、この作品で作者は社会的現実を反映した、一種の寓意（アレゴリー）の世界を産みだそうとしていると考えて良いのではないだろうか。

『おかしな世の中』のプロタゴニスト、フォーリーウィットは確かに市民喜劇のお馴染みのトリックスターではあるが、前述のように市民ではないという前提条件がこのトリックスターを特殊な人物にしている。エリザベス朝演劇研究では、登場人物が十分な演劇的機能を有しているということと、その人物の性格がきちんと描かれていることとは別であると考えられているが、ミドルトン演劇は劇中人物の持つ演劇的機能の上にこの作品ならではの登場人物の特殊性・個性を強く打ち出している。

フォーリーウィットはトリックスターとして機能してはいるが、危機に立たされ自分の全存在を賭けて障害物に立ち向かい、イントリグを駆使して失ったものを回復し、悪知恵に長けた老人にうち勝ち、老人に象徴される権威を否定する市民喜劇の典型的なヒーローであるトリックスターとは異なる性格の人物に作られている。フォーリーウィットの行うイントリグは、対象を破壊し価値の転倒を意図するものではなく、基本的には安定した基盤の上で行われる一種のゲーム・遊戯であることがわかる。『おかしな世の中』の大団円で、それまでのフォーリーウィットがイントリグで得た勝利が一瞬にして逆転する点に、この人物の本質が表されているはずである。フォーリーウィットの行動には人生の通過儀礼とも言えるべき青春期の愚行・過ちをへて、やがて正常な大人に成長してゆく若者の行動・生き方が仮託されていると見ることができよう。フォーリーウィットが、「自らしかけた地雷で己自身が吹き飛ばされ」、「人を欺く者は欺かれる」という喜劇の論理によって自分の過ちを償うことにはなっても、共同社会を脅かす者として厳しく断罪され、その存在が否定される事態には至っていないのである。フォーリーウィットの「正常なものへの回帰」は、祖父であるサー・バウンティアスの皮肉な説教と祝福を受けて、祖父の愛人で

あった娼婦と結婚するというアイロニカルな形で果たされることになる。

また、アンタゴニストであるサー・バウンティアスも、フォーリーウィットのイントリートの直接の対象になっているが、権威の象徴的存在である常套的な市民喜劇のアンタゴニストとはまったく異なる人物設定になっている。サー・バウンティアスは好色な老人であり、異常な歓待好きという、やや「気質者」めいた喜劇的欠陥 (comic flaw) はあるものの、フォーリーウィットに対しても全面的な否定の態度をとってはいない。逆に祝祭喜劇の中心人物になりうるような陽性で華やかな性格であり、ロマンティック・コメディの世界にこそふさわしい人物である。ただ、彼の犯した罪は、他人の歓待に惑わされて身内の者への思い遣りに欠けていた——外は見えても内は見抜けぬ——ことであり、一種の無知・怠慢・家族愛の欠如であった。孫のイントリオートの標的にされ、損失を被らねばならなかった理由はそこにある。その損失をへた後に、サー・バウンティアスは一族の長としての新たな認識が得られ、孫の成人社会への登場を（皮肉な形ではあるが）祝福することになる。

このように、イントリオートの市民喜劇という外形の内側に「秩序回復」の主題を持つ『おかしな世の中』の劇構成は、この劇が市民喜劇のコンベンションを活用してはいても、基本には、「放蕩息子物語」の型を原型とするイタリア新喜劇のイントリート・プロットの考えがあり、この劇は一種の古典的な劇構成理念によって出来あがった作品であると考えられる。イタリア新喜劇のプロット構成では、放蕩息子の一時的な放埒・放縦・無軌道な生活・行動による失敗・挫折があった後に、父の大いなる愛と力のもとに、放蕩息子の改心・回復・成長が明示される型が定着していたこと、エリザベス朝演劇に名を残す劇作家の多くがこのイタリア新喜劇のプロット構成法に影響を受けていた事実を確認しておきたい。この劇のサー・バウンティアスとフォーリーウィットの関係は、放蕩息子と父のジェームズ朝という時代における一つの変形と見ることができよう。『おかしな世の中』に観客が寓意を感じ得るのは、このように相克・対立と理解・親和の両極に揺れる父と子のいつの世も変わらぬ関係の原形が、劇の葛藤のうちに提示されているからに他ならない。<sup>(3)</sup>

### (三)

さて、『おかしな世の中』で「モラルの再確認」というもう一つの主題を考察する際に頭に入れておかねばならぬのは、市民喜劇とは、つまりは、市民階級のアイデンティティ確立のうえに生まれ、市民階級なしには存立しえぬものであり、市民喜劇には常に小市民的モラルの問題が介在していることである。市民喜劇がモラルの育成に直接係わる風俗喜劇の色彩が濃い場合はもちろん、批判的態度をとる風刺喜劇に傾斜した場合でも、市民喜劇は、不道徳 (immoral)、無道徳 (amoral) の要素までも含めて、何らかの形で市民社会のモラルに関する問題を提示していよう。ただ、このモラルの問題も1620年代も後半のチャールズ朝期に現れる末期市民喜劇、マッシンジ



ヤー (Philip Massinger) 作『町人奥様』(City Madam, 1625) では、別の次元から追求されている。<sup>(4)</sup>

『町人奥様』という作品は、従来の市民喜劇とは異なり、現実の社会・人間・問題を素材にしながら、偽善と虚栄、富への無限の欲望に象徴される人間の悪が断罪と許しのうちに喜劇的浄化をとげることになる、或る種の観念劇とも言える内容を持つ劇になっている。『町人奥様』の作者は市民社会の欲望や矛盾を現象面だけで表面的にとらえるのではなく、それらを現象の根源にある本質に関わる人間の実存的な悪として認識し、一つの教訓・モラルの教示を指向していると理解できよう。さらにマッシンジャーの指向する教訓・モラルは、小市民的なモラルにとどまらず、市民社会の次元を越えた、より抽象的で普遍的なモラルであり、人間の本質に深く関わる自然法的もしくは宗教的な次元のモラルとなって作品の中で提示されている。

このように市民喜劇が内包するモラルという問題も市民喜劇の変質に付随して、各作品で追求する方法も多様であり、モラル自体の質も変化していることを知る必要がある。

市民喜劇の初期の段階でありながら、ミドルトンが『おかしな世の中』で示そうとするモラルの質はマッシンジャーの作品に表されるモラル——抽象的で普遍的なモラル——に近いものであることを理解しておきたい。

市民喜劇が市民を中心とする観客を引きつけた理由の一つとして、市民喜劇が、権威の否定・反道徳的な行動原理・アモラルな人間本能の解放といった喜劇本来のアイデアを、市民社会の(小市民的)モラルと矛盾せずに喜劇の世界にまとめていたことが挙げられよう。だが、多くの評者の指摘するように、<sup>(5)</sup> ミドルトンの喜劇には作品を純粹に市民喜劇の枠内で問題を整理・統一し、喜劇として完成させることを妨げる(反喜劇的)要素が強く作用していることを忘れてはならない。喜劇の概念には矛盾する要素、端的に言うならばモラルの問題が注入され、二律背反する要素が作品の中であって、喜劇としての作品の統一を妨げている。劇行為の必然的な発展から結末へと続くはずのプロットの所々に、劇行為とは無関係な要素が組み込まれてくる。喜劇の意図するアモラルな行動と、人間存在の基盤にあるべきモラル、換言すれば、規律・束縛からの解放とモラルへの収斂(それぞれの相反する指向)がミドルトンの喜劇では衝突しているのである。

このようなミドルトンの初期喜劇群の中で、市民喜劇としての作品の完成を妨げることなくモラルの問題も提起している作品として、J・メシーナ(Joseph Messina)は、『老いぼれ』を取り上げている。<sup>(6)</sup>

『老いぼれ』は、放蕩のあげく強欲な叔父ルーカー(Lucre)に先祖伝来の土地を抵当にとられた蕩児ウィットグッド(Witgood)が、馴染みの娼婦と共謀して彼女を裕福な寡婦にしたてあげ、自分と結婚するとの噂をまき散らし、叔父が寡婦の金を目当てに掌を返して彼を大事にするのを利用して抵当入りの土地を取り戻す主筋に、金持ちの寡婦(実は娼婦)に欲得がらみで結婚を望む叔父と同類の男ホード(Hoard)が正体を明かした娼婦と結婚する羽目になり、ウィットグッドは愛し合うホードの姪ジョイス(Joyce)とめでたく結ばれる脇筋が重なり、さらに重要なエピソード

ードとして、金貸しダンピット (Dampit) の登場する場面が付随する劇構成になっている。この作品は、ミドルトンがロンドンを舞台に市民の風俗・生態を写實的に描写しながら現実の素材を(市民)喜劇の枠内にはめこみ、登場人物を喜劇の典型的な性格に巧みに適応させ、市民社会に内在する物欲と色欲をアイロニーを通して風刺する劇であり、古典的とも言える均整のとれた緊密な構造を持つ作品であった。

J・メシーナはこの作品に、規律・束縛からの解放とモラルへの収斂が矛盾することなく共存していることを認め、金貸しダンピットの性格とこの人物の登場する場面に注目している。ダンピットは市民であり金貸しであるが、末期市民喜劇に登場する、近代資本主義社会の中で字義通り市民権を得ている合法的な金融業者ではない。<sup>(7)</sup>『老いぼれ』ではダンピットの同業者であるルーカーとホードはプロタゴニストのウィットグッドの敵対者として劇行為の展開に密接に関わってくるが、ダンピットはこの作品の主筋と脇筋、いずれの筋においても劇行為に参加することはない。劇中では、ルーカーとホードが一種の喜劇的悪漢 (comic villain) として陽性で活動的でユーモラスな存在であるのに対して、ダンピットは二人の負の分身でもあるかのように、本来、現実の共同社会を破壊する危険のある金貸しという職業を象徴的に表す者として、病的で不健全でグロテスクな非人間的な性格を付与されている。ダンピットは劇行為から完全に切り離されており、劇行為の進展により彼の性格が影響を受けることはない。ダンピットは最後に孤独で悲惨な死を迎えることになるが、その死はア・プリオリに定められたモラルの視点から、彼に与えられる断罪として最初から決定されているのである。ダンピットの受ける罰は、劇行為の進展という外的な要因による自己認識の変更によるのではなく、彼の内部に最初からあった罪の意識により必然的にもたらされるものであり、この作品の登場人物で逆説的であれ、モラルへの反応に一番敏感なのはダンピットであった。パーカー (Parker) の指摘によれば、規律・束縛からの解放という喜劇の指向は、このダンピットの存在によってモラルへの収斂と強い緊張関係を保ち、この作品に風刺による笑いとともに人間存在への不安を思わせるアイデアも共存させていることになる。<sup>(8)</sup>

『おかしな世の中』では、(市民)喜劇におけるモラルへの収斂はよりその強度を増してくる。『老いぼれ』はダンピットという人物を劇行為とは無関係の場におき、劇の展開とは異なる次元からモラルの提示がなされていたが、ミドルトンは『おかしな世の中』でモラルの問題を体現する人物を劇行為全体と関連を持つように設定し、自ら劇行為に参加する人物を通して、劇全体に深く関わる主題としてモラルの問題提起を図っている。

『おかしな世の中』のモラルの提示が脇筋 (とその主人公の行動) にあるとして、まず見ておきたいのは、エリザベス朝演劇のドラマツルギーで最も特色があるものとされているダブル・プロットで脇筋とはどのような機能を有していたかということである。1930年代にエンプソン (William Empson)、ブラッドブルック (Muriel C. Bradbrook) のダブル・プロットに関する斬新な

視点からの再評価がなされて以来、脇筋の主筋への収斂がダブルプロットの最大の利点であり、劇全体の構成における脇筋の副次的な役割と、相反する要素を提示しながら劇全体としての有機的統一を計る主筋への収斂の機能が確認されてきている。<sup>(9)</sup> 1971年に刊行されたレヴィン(Richard Levin)のきわめて実証的なダブル・プロットの研究書『エリザベス朝演劇の複数の筋』(*The Multiple Plot in English Renaissance Drama*)はダブル・プロットの多様なバリエーションとその機能を詳細に説明しているが、この書でも分析の中心となっているのは脇筋の主筋への収斂の機能とその効果についてである。因みに、レヴィンは『おかしな世の中』のダブル・プロットを「等価的な筋 (Equivalence Plots)」とその機能を分類し、主筋の「金」と脇筋の「性」は人間の欲望が凝縮された要素であり、「金」と「性」を欲望という次元で人間を破滅させる力が等しいものであると説く。ただ、破壊力が等しい二つの欲望を示しながら、主筋(「金」)の解決の中に脇筋(「性」)は吸収されていると記すのである。<sup>(10)</sup> この解釈をうべなうとしても、『おかしな世の中』の二つの筋(とそこに含まれる問題)を子細に検討してゆくと、この作品における脇筋の主筋への収斂の様相と効果は、この時代の他の喜劇作品とはかなり異質なものであることがわかってくる。

具体的に作品にそって『おかしな世の中』の脇筋の展開を見てみよう。一幕一場、主筋でフォーリーウィットを頭とする無軌道な若者・遊び人たちが良からぬインドリーグを企んでいるのを横目で見ながら、脇筋の主人公ペニテントが登場し、若者たちの放蕩を批判しながら、自分自身も欲望を禁じえないこと、罪あることと知りながら人妻への愛を口にする。一幕二場では愛の対象となったヘアブレイン夫人を夫のヘアブレインがいかに嫉妬深く監視しているかが示される。ヘアブレインは妻を財産(=品物)と考え、財産が盗まれぬように夜警まで雇っている。

市民喜劇では一方で若者の愛の成就達成があると同時に、いわば愛の一つの変形である密通(adultery)を、市民社会の矛盾の象徴とも言える愛の欠如した打算だけで成立している夫婦の在り方を否定し揶揄する方法として、好んで取り上げている。その典型的な構図は、金は無いが機知に富む魅力的な青年が、富裕だが吝嗇で嫉妬深い老人の不釣り合いに若く美しい女房を誘惑し、青年が巧みなイントリーグで人妻との不義密通に成功するというものであった。青年が没落した名門の出で、老人が新興の中産階級という設定になれば、老若の対立とともに階級の対立の問題が加わることになる。

『おかしな世の中』もこのパターンは踏襲している。だが、通常の市民喜劇の設定と異なるのは、女性を誘惑する男性が若者ではなく、思慮分別に富んだ中年の郷紳という人物に設定されていることである。しかも、この誘惑者ペニテントは最初から人妻の誘惑がいかに非道徳的であり、神の教えに背くことであるかを知っている人間であることが、この作品にとっては重要になる。

一幕二場で脇筋のトリックスターであるガルマンが登場し、脇筋の、＜性=欲情＞の主題が劇行為となって展開し始める。ヘアブレイン家を訪れて主人の希望通りに夫人に貞淑さを説く家庭教師に化けたガルマンの説教が、表面は敬虔な言葉を連ねながら実は欲望の煽動になっているの

が秀逸である。

三幕二場、ガルマンと共謀したペニテントが偽の医者になりすましてガルマンの病室で看護のふりをし、自分の子供を孕んだと勘違いしたサー・バウンティアスを巧みな偽医者ぶりを発揮して追い返し、見舞いに訪れたヘアブレイン夫人と密会を果たし、二人は情事を楽しむ。戸口で聞き耳をたてているヘアブレインに聞かせるために、ガルマンの演ずる死に瀕した病人の口ぶりに同情して涙を流すヘアブレイン。イントリグの喜劇としては、笑いが最高潮に達する場面になっている。

四幕一場、脇筋では三幕二場の直後になるが、観客に示されるのは聖書を手にし姦淫の罪に悶え苦しむペニテントの姿である。そのペニテントを再度、肉欲の誘惑に来るのがヘアブレイン夫人に姿を変えた夢魔（＝悪魔）である。夢魔の執拗な誘いを断ち切ったペニテントにもはや迷いはない。

四幕二場、ヘアブレイン家に赴いたペニテントは、夫人に二人の犯した罪の恐ろしさを説き、夫人とともに罪を悔いることになる。例に寄って盗み聞きの得意なヘアブレインは夫人の改心の決意だけを聞き夫人の貞淑を信じて、三者の奇妙な和解が成立する。和解の成立した三人は新たな意識を持って、五幕一場・二場、劇全体の大団円に参加する。

確かにレヴィンの説明のように、『おかしな世の中』でも形式上は脇筋は主筋に収斂されてはいる。しかし、主筋が主導権を握り最後のイントリグが行われる五幕はそれまでの主筋を中心とした四幕までとは、明らかに異なった雰囲気につつまれていよう。観客の視点からすれば、四幕一場・二場の脇筋でペニテントをめぐるの、モラルの問題・人間の罪の意識・和解の行動が鮮明に意識に残っていて、五幕のサー・バウンティアス、フォーリーウィットたちの行動を三幕までのように、ただアモラルな笑いのムードの中で無批判に無邪気に観ることはできないはずである。脇筋での相反する要素の提示が何らかの形で、主筋の問題をクローズアップする働きが大部分であるこの時代の劇作品と比べて、『おかしな世の中』のダブル・プロットの収斂作用が他の劇と異なるのは、劇の形式面では脇筋が主筋に収斂されてはいるものの、五幕の大団円にいたる主筋のアイデアの中に四幕の脇筋で提示されたアイデアが深く浸潤していて、主筋のアイデア自体が変更を余儀なくされていることである。主筋のアイデアが脇筋の異質のアイデアを吸収して劇全体の有機的統一を果たす代わりに、主筋のアイデアが脇筋のアイデアと接して弁証法的な変化をとげ、劇全体が別の次元に昇華していると言うことも可能である。

さて、このように『おかしな世の中』の劇の主題に決定的な作用をおよぼす四幕一場、脇筋の主人公ペニテントが周到な計略で情事を楽しんだ直後に突如として苦しめられる悔悟の念、そしてヘアブレイン夫人への覚醒の働きかけをどのように解釈すべきであろうか。

エリザベス朝演劇の多くの作品にその影響が見られる道徳劇の構造を考えることも可能である。「悪」が若年の主人公を誘惑し「悪」の一時的な勝利の後に、「善」の出現と援助により主人公が

救済され、「悪」の敗北が明示される道徳劇のパロディ・喜劇的変容が、この劇の脇筋に見られる誘惑——不貞——悔悟の軌跡であると考えれば、ここには人間矯正の可能性がわかり易く提示されていることになるだろう。

また、この劇が市民喜劇のコンベンションを重視し、市民喜劇特有のストック・キャラクターを人物設定に活用しているという視点から見れば、『おかしな世の中』ではペニテントという人物は、異常な嫉妬心に取りつかれた夫という「気質者」の役割を与えられたヘアブレインと一対になって、その名前（penitent＝悔い・後悔する人）のとおり後悔する人間として造形された人物であり、登場人物の持つ演劇的機能の点からこの劇におけるペニテントの存在理由・行動の因果関係を説明しても、納得のゆくものである。

最近の論者には、前記ファーリー＝ヒルズのように、ミドルトンのカルヴィニズムに対する強い関心、宗数的な考えを強調し、ペニテントの改悛にも作者の宗教観の反映を見る人もいる。<sup>(11)</sup>しかし、ミドルトンの意識しているモラルがそのまま宗教に繋がり、罪を犯した人間に或る特定の宗派、限定された宗教的次元から断罪がなされているかは即断できない。ミドルトンは、初期の喜劇『愛の家族』（*The Family of Love*, 1602）では実在の新興宗教を徹底的に戯画化した形で描き、喜劇の最後の作品『チープサイドの貞淑な娘』では、ピューリタンの女性たちの偽善・独善を、子供の誕生祝いの場面で痛烈に風刺している劇作家であることを想起する必要がある。<sup>(12)</sup>

むしろ、『おかしな世の中』を喜劇として見る限りでも、ペニテントには、喜劇の登場人物として造形された人間の、誇張されたあわてふためく、真剣でいて第三者には滑稽な言動のうちに、罪を恐れながら罪の誘惑に耐えかねて罪を犯し、犯した罪の意識に苦しまねばならぬ人間というもの、の極めて赤裸々な根源的な有り様が、苦い笑いを通して鮮明に示されていることを知るべきであろう。

人間の愚行を拡大して提示し、観る者に愚行を犯す人間への拒否反応を起こさせることも喜劇の重要な機能の一つであるが、ミドルトンの指向する「秩序回復」のアイデアはこのように観客に「異化作用」を働きかける形で表されているよう。

ただ、このように喜劇作品にあっても、作者の目が人間の存在自体に向かい、人間性そのものが風刺の対象となり、しかも脇筋のアイデア（モラルの問題）が主筋のアイデア（アモラルな笑い）に深く浸潤し劇全体の主題も変質をとげれば、喜劇と悲劇の次元の違いは曖昧になり、喜劇と悲劇の互換性は容易に認められることになってくる。前述のごとく、規律・束縛からの解放とモラルへの収斂という相反する要素が背反しているとされるミドルトンの喜劇にあっては、喜劇で取り扱う素材そのもののの中に悲劇に発展する可能性を作者は見いだしていたのである。この二律背反とも言うべき要素が強い緊張関係を保ちながら、喜劇の世界で共存していたとするなら、作者の指向が人間存在探究の方に大きく傾斜した場合、もはや喜劇の世界は成立しえないことになる。事実、ミドルトンは『チープサイドの貞淑な娘』でさらに喜劇の中の悲劇的要素を提示し

た後には、二人の女性主人公が誘惑に屈し悪に溺れる過程を通して、人間の崩壊を凝視する悲劇の秀作二篇、『女よ女に心せよ』(*Women Beware Women*, 1620) と『チェンジリング』(*The Changeling*, 1622) を書くことになるのである。

注

- (1) 『女番長』の幕切れは、サー・アリグザンダー (Sir Alexander Wengrave) の次のような言葉である。

さあ、どうぞ、友人諸兄、ノーランド卿、  
ボーティアス・ギャニミード殿、フィッツアラード様、  
それから、奥様方、皆様の華やかなお姿こそ、  
婚礼にしつらえし華、この世の陽の光ですぞ、  
皆様方の愛がわしの喜びに、艶をかけて下さいますものな。  
今日の幸せを、にこやかに春がめぐってくるたび、  
思いおこすいたしましょう。  
この喜びはわしの代に生まれましたが、  
これからもこの日には、人の面に悲しみが宿ったりしませぬように。  
それはさて、さあ、わしと同じように、皆うきうきと出かけましょうぞ。  
Come, worthy friends, my honourable Lord,  
Sir Beautious Ganymede, and noble Fitz-Allrd,  
And you kind gentlewomen, whose sparkling presence  
Are glories set in marriage, beams of society,  
For all your loves give lustre to my joys :  
The happiness of this day shall be remembered  
At the return of every smiling spring:  
In my time now 'tis born, and may no sadness  
Sit on the brows of men upon that day,  
But as I am so all go pleased away. (V. III. 258-267)

- (2) David Farley-Hills, *Jacobean Drama* (Macmillan Press, 1972) p114.  
(3) Cf. George E. Rowe, *Thomas Middleton and the New Comedy Tradition* (Nebraska, 1979).  
(4) ただ、市民喜劇では、この小市民的モラルの問題は、劇中の人物の行動・事件・葛藤を通して劇内部から劇の主題に附随して浮上してくるものであったし、どぎつく誇張して劇画化したマイナスの世界からプラスの世界を逆照射する形で示されることが多かった。だが、『町人奥様』のように、現実の市民社会の欲望や矛盾を人間の根源的な悪として認識し、現実社会での矯正ではなく、宗教的な次元からの人間の基本的なモラルに関する教訓の否定的媒体としてそれらを取りあげる時、市民喜劇を成立させていたドラマツルギーの方法論では、作者の門題意識を十分に喜劇の世界に昇華するのは困難になってくる。  
(5) たとえば、次の論考などはこの問題を的確に指摘している。Parker, 'Middleton's Experiments with Comedy and Judgment,' *Jacobean Theatre*, ed. J.R. Brown and B. Harris, (New York, 1960) pp179-199.  
(6) Joseph Messina, 'The Moral Design of *A Trick To Catch The Old One*,' *Accompaninege the players* ed. Kenneth Friedenreich, (AMS PRESS, 1983) pp109-132.  
(7) これに対し『町人奥様』のプロタゴニスト、サー・ジョン・フルーガル (Sir John Frugal) は巨大な貿易商

人であり金融業者である。1630年代にあつては金融業は資本主義経済制度の中で利潤追求の合法的な機関として確立され、金融業者は字義通り市民社会にあつて市民権を得たプラスの職業に携わる人間である。

(8) Parker, pp185-188.

(9) Cf. William Empson, *Some Versions of Pastoral* (London, 1935). (Harmondsworth, 1963).

M. C. Bradbrook, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (Cambridge, 1935).

(10) Levin, pp168-173.

(11) David Farley-Hills, *The Comic in Renaissance Comedy* (London, 1981) p102.

(12) ジェイムズ朝の劇作家たちとピューリタニズムの複雑な関係を、作家個人の宗教意識と、ロンドンの行政職の幹部は経済面の実力者たる金融資本の所有者でありピューリタンであった当時の状況、この両面から論じた研究書に、『ピューリタニズムと演劇』(Margot Heineman, *Puritanism and Theatre: Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts* (Cambridge, 1980)がある。但し、ミドルトンのピューリタニズムに対する態度に著者は決定的な判断は保留している。

## 使用テキスト

*A Mad World, My Masters*, ed. Standish Henning. Regent Renaissance Drama (London, 1965).

## 主要参考・引用文献

Ayers, P.K. 'Plot, Subplot, and the Uses of Dramatic Discord in *A Mad World, My Masters* and *A Trick to Catch the Old One*'. *MLQ* 47 (1986), 3-18.

Barker, Richard Hindry, *Thomas Middleton* (New York, 1958).

Beck, Ervin. 'Terence Improved: The Paradigm of the Prodigal Son in English Renaissance Comedy' *RD* 6 (1973), 107-22.

Bentley, G. E. *The Jacobean and Caroline Stage*, 7 vols. (Oxford, 1941-68).

Bradbrook, M.C. *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy* (Harmondsworth, 1963).

Chakravorty, Swapan. *Society and Politics in The Plays of Thomas Middleton* (Clarendon Press, 1996).

Covatta, Anthony. *Thomas Middleton's City Comedies* (Lewisburg, Pa., 1973).

Doran, Madeleine. *Endeavors of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama* (Madison, Wits., 1954).

Dynes, William R. 'The Trickster-Figure in Jacobean City Comedy', *SEL* 33 (1993), 365-84.

Eliot, T.S. *Selected Essays 1917-1932* (London, 1932).

Ellis-Fermor, Una. *The Jacobean Drama: An Interpretation* (London, 1936).

Empson, William. *Some Versions of Pastoral* (London, 1935).

Farley-Hills, David. *Jacobean Drama: A Critical Study of the Professional Drama, 1600-25* (London, 1988).

——— *The comic in Renaissance Comedy* (London, 1981).

Friedenreich, Kenneth (ed.). 'Accompaning the Players': *Essays Celebrating Thomas Middleton, 1580-1980* (New York, 1983).

Frost, David L. *The School of Shakespeare: The Influence of Shakespeare on English Drama 1600-42* (Cambridge, 1968).

Gair, Reavley. *The Children of Paul's: The Story of a Theatre Company 1553-1608* (Cambridge, 1982).

Gibbons, Brian. *Jacobean City Comedy* (London, 1980).

Heineman, Margot. *Puritanism and Theatre: Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts* (Cambridge, 1980).

Holmes, David M. *The Art of Thoms Middleton: A Critical Study* (Oxford, 1970).

Johanson, Bertil. *Religion and Superstition in the Plays of Ben Jonson and Thomas Middleton* (Uppsala, 1950).

- Knights, L.C. *Drama and Society in the Age of Jonson* (London, 1937).
- Leggatt, Alexander. *Citizen Comedy in the age of Shakespeare* (Toronto, 1973).
- Leinwand, Theodore B. *The City Staged: Jacobean Comedy, 1603-1613* (Madison, Wis., 1986).
- Levin, Richard. *The Multiple Plot in English Renaissance Drama* (Chicago, 1971).
- Marotti, Arthur F. 'The Method in the Madness of *A Mad World, My Masters*', *Tennessee Studies in Literature*, 15 (1970), 99-108.
- Parker, R.B. 'Middleton's Experiments with Comedy and Judgement' in John Russel Brown and Bernard Harris (eds.), *Jacobean Theater* (London, 1960), 178-99.
- Paster, Gail. *The Idea of the City in the Age of Shakespeare* (Athens, Ga., 1985).
- 'Leaky Vessels: The Incontinent Women of City Comedy', *RD 18* (1987), 43-65.
- Rowe, Jr., George E. *Thomas Middleton and the New Comedy Tradition* (Lincoln, Neb., 1979).
- Shapiro, Michael. *Children of the Revels: The Boy Companies of Shakespeare's Time and their Plays* (New York, 1977).
- Wigler, Stephen. 'Penitent Brothel Reconsidered: The Place of the Grotesque in Middleton's *A Mad World, My Masters*' *L & P 25* (1975), 17-26.
- Young, Alan R. *The English Prodigal Son Plays: A Theatrical Fashion of the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Salzburg, 1979).